

## FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA POPULAR: LA FOTOGRAFÍA Y EL DIBUJO

M.<sup>a</sup> Ángeles ÁVILA MACÍAS

### 0. INTRODUCCIÓN

Iniciar un estudio que plantee como tema la arquitectura popular significa partir de unas premisas con valores genéricos: en primer lugar que el trabajo de campo va a ser fundamental para conseguir no sólo una aproximación real al tema, sino para comprender la complejidad y la multitud de variables a considerar<sup>1</sup>; en segundo lugar, que no existen apenas fuentes documentales escritas anteriores a la mitad del siglo pasado que hagan una referencia explícita al tema, al menos en España, pues la preocupación por ello no comenzó a plasmarse de manera evidente hasta finales del XIX y con mayor fuerza desde la primeras décadas del XX<sup>2</sup>, de acuerdo a la nueva corriente de pensamiento vigente, el regeneracionismo; en tercer lugar, que la bibliografía existente, aunque cuantiosa para este último siglo, se circunscribe en principio a unas determinadas regio-

<sup>1</sup> La arquitectura popular es fruto del medio en el que se desarrolla, no solo el físico (dentro del cual incluimos aspectos geomorfológicos, geológicos, hidrográficos, climáticos, etc.), sino también el humano (englobando un análisis socioeconómico e histórico a través del cual se nos indican algunas posibles respuestas que no se encuentran en la naturaleza pero que intervienen vivamente en la configuración de la casa).

<sup>2</sup> Los estudios anteriores al siglo XX se centraron no tanto en la vivienda popular como en la recuperación de los oficios artesanales frente a la producción industrial, aunque se hiciera mención a nuestro tema de manera indirecta. Esta corriente fue impulsada por W. Morris y Ruskin que fundaron las Arts and Crafts, precedente a su vez de la Bahaus en Alemania.

En España fueron pioneros los arquitectos, que centraron sus investigaciones en dar a conocer la arquitectura popular como base para una corriente estilística que se desarrolló en las primeras décadas con el nombre de Regionalismo y que se inserta en un movimiento más amplio como fue el regeneracionismo. De esta manera contamos, entre otras obras con las de ANASAGASTI Y ALGÁN, T., *Arquitectura popular*, Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1929; o BAESCHLIN, A., *Las casas de campo españolas*, Ed. Casona, Barcelona, 1930; GARCÍA MERCADAL, F., *La casa popular en España*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1930; HIELDSCHER, K., *La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular*, Barcelona, 1922; TORRES BALBÁS, L., «La vivienda popular en España», *Folklore y Costumbres de España*, Dirigida por F. Carreras Candi, Casa Ed., Alberto Martín, Barcelona, 1933.

Los geógrafos también iniciaron estudios incipientes como el de TERÁN, M., «Programa para el estudio del hábitat rural». *Estudios Geográficos*, 1947, y se relacionan con otros realizados en Europa en fechas anteriores y que ponen en valor el mundo rural.

nes<sup>3</sup>, dejando comunidades como la nuestra, la extremeña, al margen o englobadas dentro de otras áreas (como el artículo de Hernández Rubio, F.<sup>4</sup>); en cuarto lugar, que al tratarse de una arquitectura viva y sin un «valor añadido»<sup>5</sup> hay una fuerte presión sobre ella, consintiendo, consciente o inconscientemente, en su eliminación para satisfacer unos ciegos deseos de renovación estética hacia una mal entendida modernidad.

Estas premisas no son las únicas pero sí las más importantes que nos planteamos al comenzar y se relacionan con dos procedimientos básicos: uno teórico y otro práctico. El primero considera únicamente los documentos ya elaborados como punto de partida para ratificarlos, enjuiciarlos o desestimarlos, dándose cabida a cualquier fuente documental como libros, revistas, reportajes gráficos (fotos, dibujos o audiovisuales), etc., algunos considerados fuentes primarias y otros secundarias. El segundo parte de la realidad a analizar para elaborar sus propios documentos. No obstante, y en ambos casos, el fin es dar a conocer una información que, aun conocida, permanece oculta para una gran mayoría.

Y es en una de estas fuentes en la que vamos a hacer especial incidencia, pues es básica para tener constancia del proceso de renovación y cambio que se está produciendo dentro de las arquitecturas. Ello nos va a permitir contemplar los modelos anteriores y los actuales, aunque no sepamos muy bien si son los originales. Se trata de las fuentes gráficas, en especial la fotografía y el dibujo.

## 1. LAS FUENTES GRÁFICAS EN LA ARQUITECTURA POPULAR

La importancia de las fuentes documentales a la hora de estudiar la arquitectura en general es incuestionable. Con un buen análisis documental es más fácil sa-

<sup>3</sup> En ese sentido baste recordar que gran parte de los títulos más antiguos recogidos en la obra *Arquitectura popular en España* (1990) se refieren a las comunidades de País Vasco, Castilla y León, Cataluña, Galicia, Aragón, Asturias, y los más recientes a Madrid, Extremadura o Murcia por poner algún ejemplo.

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ RUBIO, F., «La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura», *Revista Reconstrucción*, 30, Madrid, febrero, 1943, pp. 49-56. Si nos guiamos por el título pensaríamos en un análisis comparativo pero en realidad se asimila la arquitectura de Andalucía Occidental con la de Badajoz, sin mencionar Cáceres en ningún caso.

Incluso cuando se hacen recopilaciones de bibliografías empleadas o existentes, nos encontramos con un vacío incompresible. No es hasta la realización de obras con un carácter general cuando empezamos a aparecer de manera individualizada como para el caso de L. FEDUCHI o F. GARCÍA MERCADAL.

<sup>5</sup> Al usar la expresión «valor añadido» queremos decir que hasta fechas recientes no ha habido un intento serio por sistematizar la arquitectura popular en las distintas comunidades, haciendo referencia a los modelos que definen las comarcas o algunas localidades señeras. En Extremadura esta pretensión por conocer e incluso catalogar las construcciones rurales no se ha producido hasta la década de los noventa, aunque hay estudios pioneros como el de V. CHANES y X. VICENTE para la comarca de La Vera (1973), el de F. J. PIZARRO para la comarca del Jerte (1983) o A. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, para la provincia de Badajoz (1987).

Tampoco ha existido una preocupación a nivel municipal por preservar los elementos propios de sus arquitecturas y que les definen y diferencian del resto de pueblos de los alrededores. Acaso por desconocimiento e ignorancia, acaso por desidia, acaso por creerlo motivo de atraso y no de modernización. La realidad se refleja en unos documentos urbanísticos (Delimitación de suelo urbano, Normas Subsidiarias de Planeamiento o Plan General de Ordenación Urbana) que recomiendan pero no sancionan de manera que se permite la destrucción de la vivienda popular.

ber entre otras cosas, cuantas intervenciones ha sufrido el edificio desde su génesis o cuál ha sido su percepción a lo largo del tiempo.

Un ejemplo de como es visto una construcción o una ciudad y que nos resulta cercano espacialmente es el conjunto monumental de Mérida. Muchos son los viajeros extranjeros<sup>6</sup> que durante los siglos XVIII y XIX se hicieron eco de su grandiosidad, definiéndolo como «...hermosos restos de antigüedades romanas<sup>7</sup>...» (Clarke, E. 1761) o «...hay todavía que ver, en la ciudad de Mérida, los soberbios restos de dos acueductos, un teatro, un arco triunfal, una naumaquia, un circo, dos hermosos puentes<sup>8</sup>...» (Bowles, G. 1775). Y también eruditos como B. Moreno de Vargas, A. Francisco Forner, G. Fernández Pérez o A. Pons, a través de cuyos escritos conocemos no sólo la visión que sobre los monumentos se tenía sino también algunas obras que se ejecutaron en ellos. Son, sin embargo los grabados de A. Laborde (1806-1820) los que mejor resumen el estado de Mérida en el siglo pasado, descubriéndonos de manera visual el estado de ruina en el que se encontraban y como se veían, con cierta carga de romanticismo (fig. 1). Otra colección anterior a ésta es la realizada por Fernando Rodríguez entre 1794-1797, conservada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la que se aprecian diferentes estampas de la ciudad.

A las descripciones y grabados que nos ilustran sobre cómo se veían los monumentos, mas bajo una perspectiva romántica que fidedigna a la realidad, hay que

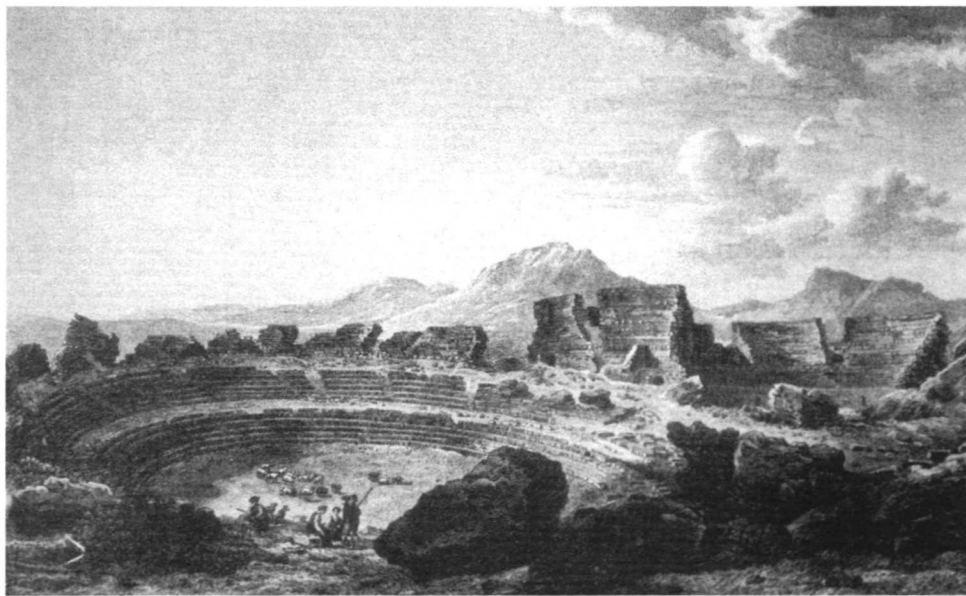


FIG. 1. Vista del anfiteatro y teatro romano de Mérida. Grabado de A. Laborde.

<sup>6</sup> MAESTRE, M.<sup>a</sup> D., *12 viajes por Extremadura. En los libros de viajeros ingleses (1760-1843)*, 2.<sup>a</sup> ed., 1995.

<sup>7</sup> MAESTRE, M.<sup>a</sup> D., *12 viajes por Extremadura...*, *ibídem cit.*, p. 102.

<sup>8</sup> MAESTRE, M.<sup>a</sup> D., *12 viajes por Extremadura...*, *ibídem cit.*, p. 132.

sumarle las amplias colecciones de fotografías que con un carácter lúdico, artístico, científico o informativo se hicieron desde finales del XIX. Entre las más completas cabe citar las que pertenecen a las excavaciones emprendidas por D. José Ramón Mélida y D. Maximiliano Macías, o las que hizo D. Antonio Gómez Millán durante el proceso de restauración del teatro<sup>9</sup> y que muestran el paso de «Las Siete Sillas» al edificio tal y como lo conocemos hoy.

Construcciones de esta naturaleza llamaron mucho la atención, pero no ocurrió lo mismo con los conjuntos arquitectónicos de carácter popular. No queremos decir que no fuesen recogidos en ninguna de las colecciones de grabados o pinturas, pero cuando se hizo no fue con el deseo de ser el motivo central, sino como fondo que daba perspectiva y escala al objeto principal. Por ejemplo, cuando Anton van den Wyngaerde dibuja en 1567 la villa de Guadalupe, entre otras muchas, por encargo de Felipe II, el elemento central de su composición es el monasterio de Guadalupe, pero al fondo se pueden distinguir las casas que conforman la Puebla<sup>10</sup> (fig. 2).

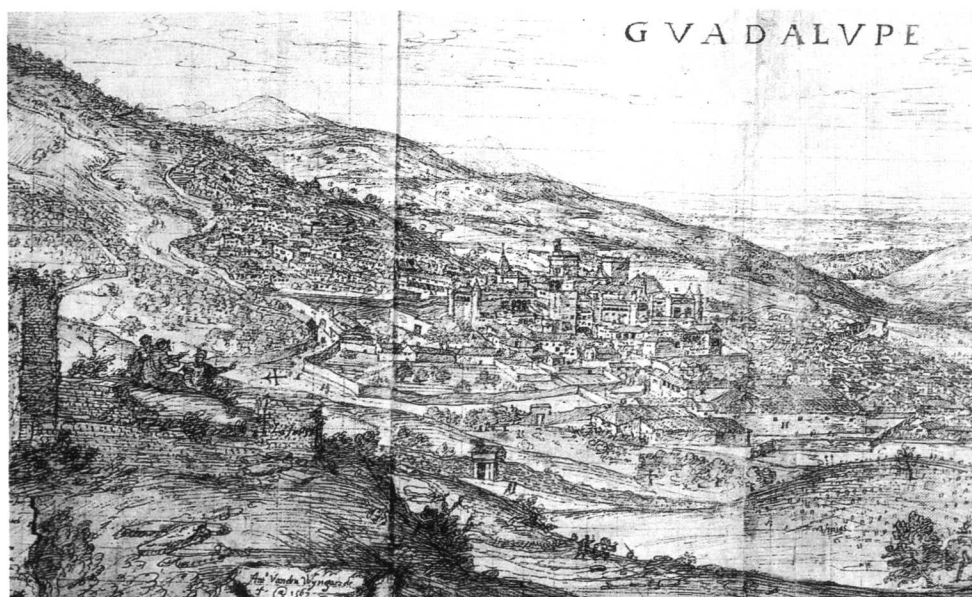


FIG. 2. Grabado de Guadalupe, realizado por Anton van den Wyngaerde (1567).

obras explícitas sobre el tema en las que, al margen del análisis de los elementos arquitectónicos, se ofrecía un amplio muestrario de fotografías y dibujos que explicaban gráficamente el contenido. Ilustrativo de este cambio de posición y de la

<sup>9</sup> Algunas de las fotografías mencionadas se pueden contemplar en la obra *Desde las siete sillas... la recuperación del Teatro Romano de Mérida*, editada por el Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, 1998.

<sup>10</sup> VV.AA., *Las Villuercas, los Ibores, La Jara... Guadalupe*, Ed. Patronato de Turismo y Artesanía de la Excma. Diputación de Cáceres, Cáceres, 1997, p. 130.



Otro ejemplo de características similares al anterior es un grabado mandado pintar por el Ayuntamiento de Vitoria a Benito de Casas en 1838, donde además de reconocerse individualizadamente en la parte lateral derecha los principales edificios públicos y religiosos, se ofrece una panorámica general del casco urbano amurallado en la parte de la izquierda, contemplando el tipo de viviendas domésticas que definían Vitoria en el XIX (fig. 3). El tratamiento en detalle que se hace de las arquitecturas religiosas no se corresponde con la generalización de que son objeto de las casas.

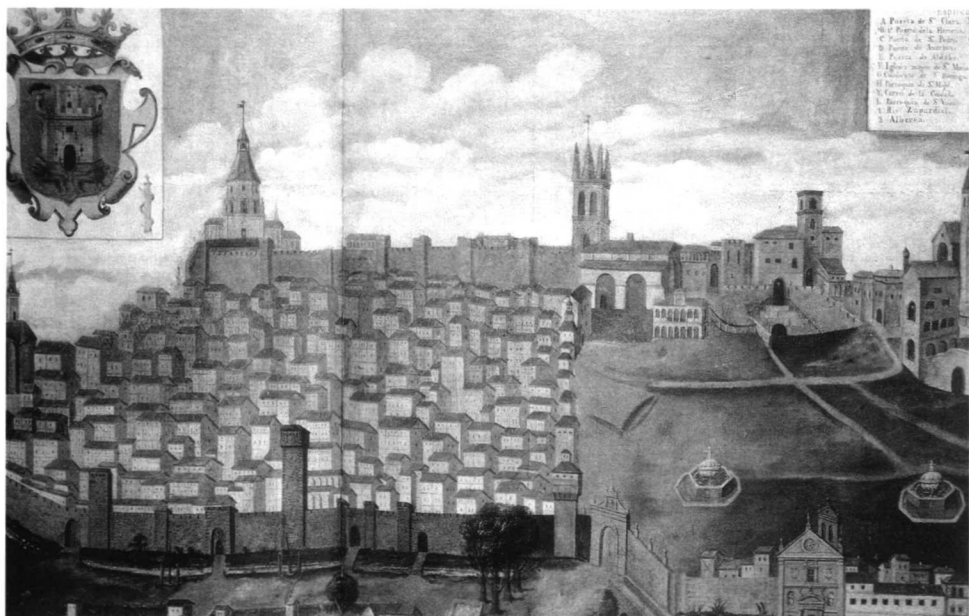


FIG. 3. Grabado de Vitoria, pintado por Benito de Casas (1838).

Quizá algunas de las razones que se pueden argüir a la hora de buscar una explicación a esa falta de interés por parte de los artistas hacia las viviendas domésticas fuesen, por un lado, su no consideración como objeto artístico en si mismo y, por otro, su atemporalidad aparente. El alejamiento de corrientes estéticas y la ausencia de arquitectos que se preocupasen por trazar y levantar estas construcciones las abocó a un segundo plano, como fondo y escala para otras edificaciones singulares.

El valor de la arquitectura popular española comenzó a hacerse patente cuando «...la Institución Libre de Enseñanza y los escritores de la generación del 98 elevaron su consideración al rango de categoría estética dentro de una conciencia regeneracionista como búsqueda de lo esencial y permanente de la cultura española con sus diversidades e identidades regionales<sup>11</sup>...» Y empezaron a difundirse

<sup>11</sup> RIVERA BLANCO, J., «La investigación de la arquitectura popular desde las fuentes documentales. Materiales historiográficos y el archivo de la Real Chancillería de Valladolid», *Arquitectura popular de Castilla y León. Bases para un estudio* (Coord. BÁEZ MEZQUITA, J. M.), Ed. Instituto de Ciencias de la Información, Universidad de Valladolid, 1992, p. 107.

importancia de las fotos en el análisis arquitectónico son las palabras de Ricardo del Arco recogidas en la Revista *Arquitectura*<sup>12</sup> (1918) acerca de las casas solariegas o las manifestaciones de Pedro Guimón (1918), en la misma revista, distinguiendo entre arquitecturas eruditas e intuitivas<sup>13</sup>.

Junto a estos arquitectos que sentían la necesidad de reivindicar el valor implícito de esas arquitecturas, se desarrolló también una corriente dentro de la fotografía que trató de captar la esencia de casa región sobre el papel y de manera gráfica. Ligados a un cierto costumbrismo, supieron retratar de manera artística la España real frente a la España oficial y sus obras fueron durante tiempo manipuladas por la propaganda en décadas posteriores, en un sentido u otro. Nos referimos al Pictorialismo que tuvo, entre otros artistas, a José Ortiz-Echagüe como uno de sus máximos exponentes<sup>14</sup>.

Las publicaciones sobre el tema, lejos de abandonarse, se especializaron y comenzaron a editarse obras específicas en las que el dibujo era el auténtico protagonista. En esta línea, y en una serie completa publicada en la Revista *Reconstrucción* bajo el título de «Arquitectura popular española. Detalles decorativos», se muestra todo un catálogo de láminas que nos ilustran sobre temas variados como mobiliario, rejas, portadas, etc., en un deseo de dar valor a un mundo rural reflejo de la España que se quería construir y con un gran valor propagandístico. Ya en la década de los setenta, las obras de E. y J. García Fernández<sup>15</sup> (1972) y J. Claret Rubira<sup>16</sup> (1977) sentaron las bases para una forma de análisis que prescindía del texto y se centraba en la imagen (fig. 4). Con un carácter más regionalista y ya en una España democrática

<sup>12</sup> «...Lampérez, Cabello Lapiedra, Anasagasti y otros insignes arquitectos, han levantado su voz en pro de la restauración de nuestro arte arquitectónico, libertándolo de la esclavitud en que yace. Claro es que para ello es menester, ante todo, conocer, agrupadas, las muestras de aquel arte que quedan en pie, para que sirvan de modelo y de pauta... Pero falta un catálogo detallado de los palacios y casas solariegas de España, cuya formación es urgente, pues nada más propicio para exaltar el entusiasmo, el gusto artístico y el amor por tan bellas construcciones, verdaderamente representativas, que el contemplarlas metódicamente ordenadas. La síntesis en toda suerte de materias y disciplinas son de capital importancia en el orden pedagógico y cultural; son factores importantísimos en punto a la divulgación...», en ARCO, R. del, «La casa altoaragonesa», *Arquitectura*, Madrid, 1918, p. 135.

«...He procurado escoger, para ilustrar esta monografía, fotografías que no carezcan de interés y ofrezcan modelos dignos de examen...», en ARCO, R. DEL, «La casa altoaragonesa», *Arquitectura*, Madrid, 1918, p. 137.

<sup>13</sup> «... Estos principios son: primero, que en todas las llamadas obras de arte en las que el hombre manifiesta sus instintos estéticos, más o menos educados, distinguimos que las hay de dos clases o categorías: unas que son producto de una forzada erudición o conglomerado de documentos enlazados por la inteligencia, y otras que brotaron espontáneamente obedeciendo a una intuición íntima, global, basada en emociones profundas personales, de visión directa, sin perjuicio de reminiscencias documentales y pergeñadas u ordenadas con arreglo a una trabazón inteligente y científica, pero de la cual no se percibe la trama, dándonos la impresión de naturalidad depurada o selecta, unidad palpitante de un ser y equilibrio o armonía en la resultante del destaque de las partes en un todo...», en GUIMÓN, P., «El alma vasca y su arquitectura», *Arquitectura*, Madrid, 1918, p. 166.

<sup>14</sup> LATORRE IZQUIERDO, J., «Fotografía del 98», *Actas del XII Congreso del CEHA, Arte e identidades culturales*, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 281-292.

<sup>15</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, E. y GARCÍA FERNÁNDEZ J. L., *España dibujada: Asturias y Galicia*, Madrid, 1972, que contiene un total de 241 dibujos.

<sup>16</sup> CLARET RUBIRA, J., *Detalles de arquitectura popular española*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

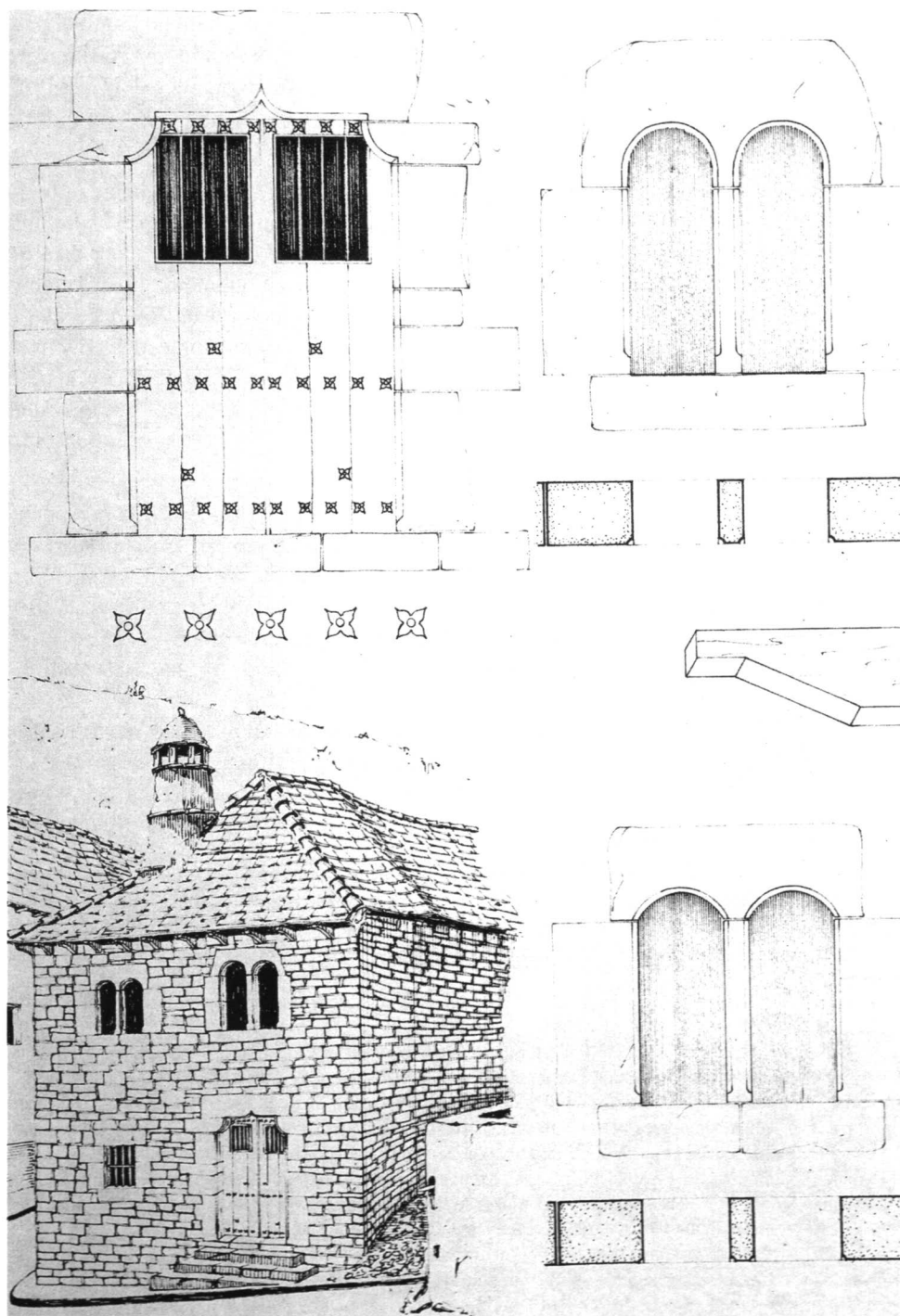


FIG. 4. Un dibujo del libro *Detalles de la arquitectura popular española* (1977).

y autonómica, se publicaron otros libros que incidían en la misma línea, como el realizado en la Universidad de Valladolid por el Dpto. de Construcción<sup>17</sup> (1984) que se fijaba en los aleros vallisoletanos, o el de F. Garcíarramos y Fernández del Castillo<sup>18</sup> (1994) que se centraba en la arquitectura canaria, o en de A. de la Lastra Villa<sup>19</sup> (1992) que investigaba la arquitectura montañesa cántabra.

Investigar la arquitectura popular en nuestros días significa tener presente la fuerte transformación que se ha producido en el caserío como consecuencia del abandono de muchos pueblos por parte de sus habitantes y su huida a la ciudad en busca de nuevas perspectivas. Ello ha conducido a un choque de mentalidades y por lo tanto a un solapamiento de soluciones arquitectónicas. En la mayoría de los pueblos de España subsisten al menos tres tipos distintos de construcciones domésticas que responden a modelos socioeconómicos diferentes: el tradicional<sup>20</sup>, retratado en los estudios que se hicieron hasta la guerra civil española; el moderno<sup>21</sup>, fruto de una nueva situación socioeconómica; y el mixto<sup>22</sup>, en el que no hay sustitución sino adaptación de las nuevas necesidades al caserío tradicional.

Teniendo presente lo anterior, su estudio hay que abordarlo bajo dos perspectivas distintas, pero complementarias: una histórica en la se ponen de manifiesto los cambios sufridos a lo largo del tiempo en dichas formas, y otra arquitectónica, en la que se definen los elementos que las conforman y se establecen comparaciones tipológicas. Cada una de estas líneas tiene herramientas de trabajo concretas que, aun extrapolables, nos dan una información diferente:

\* Al hacer el análisis tipológico, normalmente escogemos dos instrumentos que nos ayudan a sintetizar como son el cuaderno de trabajo, los dibujos y las fotografías. En el primero recogemos cuanta información se nos ofrece, sistematizándola en una serie de fichas en las que ya hemos delimitado previamente

<sup>17</sup> VV.AA., *Aleros en la arquitectura popular de la provincia de Valladolid*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Dpto. Construcción, Ed. Universidad, Secretariado de Publicaciones, Valladolid, 1984.

<sup>18</sup> GARCÍARRAMOS y FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, F, *et alii.*, *Arquitectura tradicional dibujada*, Servicio de publicaciones de Caja General de Ahorros de Canarias y Consejería de Cultura D. L., Santa Cruz de Tenerife, 1994.

<sup>19</sup> LASTRA VILLA, A. De la, *Dibujos y comentarios sobre la arquitectura montañesa popular*, Santander, 1992.

<sup>20</sup> El modelo tradicional responde a esa íntima relación con el medio, tanto físico como humano: aprovechamiento de materiales naturales con un claro sentido utilitario y de economía, escaso grado de tecnificación y simplicidad en las formas, empleo de una escala humana, uso doméstico y funcional en un mismo espacio y dedicación agropecuaria, ausencia de modelos constructivos aunque eso no implica la copia.

<sup>21</sup> El modelo moderno se aleja de la componente rural y se acerca más al mundo urbano: no existe una relación con el medio físico y la misma vivienda se encuentra en zonas de montaña o en áreas llanas; el piso se convierte en el modelo a seguir y la distribución interna se hace con respecto a una lógica nueva; complejidad en las formas y mayor tecnificación con materiales artificiales.

<sup>22</sup> El modelo mixto sigue inmerso dentro del ámbito rural pero lleva a cabo ciertas transformaciones. Aprovecha el contenedor original aunque ejecuta mejoras encaminadas a acondicionar su vivienda a un uso estrictamente doméstico. Elimina algunos elementos de las arquitecturas tradicionales como por ejemplo la escasez de vanos y su tamaño pequeño, o los suelos de lancha; las cocinas sin chimeneas, etc. Y los sustituye por otros que se adaptan mejor a las nuevas necesidades.

los campos. Ésta nos permite establecer patrones municipales y comarcales, además de mostrarnos la singularidad de algunos ejemplos puntuales<sup>23</sup>.

Con las fotografías captamos una información amplia y no seleccionada que nos deja margen para buscar matices y variables<sup>24</sup>. Sirve además de complemento al cuaderno de trabajo pues ilustra de manera clara nuestras aseveraciones. No obstante, son los dibujos los que mejor traducen que es lo que queremos decir pues al realizarlos, rechazamos una parte de la información que se nos ofrece y escogemos las líneas maestras que definen nuestra idea<sup>25</sup>.

\* Dentro del análisis histórico, lo que tratamos de hacer es una evolución posible de la vivienda y para ello nos fijamos en aquellos detalles que nos dan pistas: el tratamiento que se hace de las fábricas, el tipo de vanos que aparecen, los motivos decorativos que hay, las alturas, etc.<sup>26</sup> Por lo tanto la misma casa guarda códigos que tenemos que descifrar para mirar más allá de lo evidente.

Pero también hay otras fuentes que nos permiten conocer si ha habido cambios y cómo se han producido: son de nuevo las fotografías y los dibujos. Su cronología es muy distinta pues si bien las fotos se remontan a fines del siglo pasado (XIX), los dibujos pueden retrotraerse al medievo. Nuestra labor es, entre otras, la de reconstruir los pasos y las causas que propiciaron las remodelaciones, teniendo siempre presente que son procesos muy largos. Entender el concepto de familia y las relaciones socioeconómicas que se establecen entre ellos y su entorno significa comprender la vivienda y las modificaciones que en ella se han producido.

La imagen nos comunica una idea y ésta se reproduce también a través de las palabras. La documentación escrita se convierte así en otra fuente valiosa, no sólo

<sup>23</sup> Para ver una metodología de trabajo referida a la arquitectura popular ver ÁVILA MACÍAS, M. A., «Una forma de abordar el estudio del patrimonio popular tradicional: Extremadura y la provincia de Cáceres», *Actas del XII Congreso CEHA Arte e identidades culturales*, Oviedo, 1998, pp 385-395.

<sup>24</sup> Cuando captamos una instantánea de una vivienda no podemos eliminar algunos elementos que forman parte del paisaje urbano actual: cables, antenas, carteles, coches, etc. Sin embargo aportan otro tipo de información que, si bien a nosotros ahora no nos es de utilidad, si lo puede ser para otros campos o investigaciones (impacto de los cables en fachadas, como eliminar el problema del tráfico en los cascos históricos, etcétera).

<sup>25</sup> Tal y como escribe BÁEZ MEZQUITA, J. M., en su artículo «Métodos de análisis gráfico en la arquitectura popular», recogido en la obra *Arquitectura Popular de Castilla y León. Bases para un estudio*, Ed. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1992. El dibujo requiere en si mismo un alto grado de abstracción de forma que al realizarlo se jerarquiza lo que se quiere decir y aquello en lo que se va a incidir, rechazando el resto. Hay, sin embargo, dos maneras de representar: el dibujo a línea y el dibujo de luz y sombra. El primero es atemporal ya que declina el uso de luces, sombras o colores y el segundo es temporal pues capta un instante concreto de ese edificio a través del uso de los recursos antes desdeñados.

<sup>26</sup> Al haber establecido previamente las tipologías arquitectónicas, resulta más sencillo reconocer aquellos aspectos que han sido transformados total o parcialmente: el más usual es el enjalbegado de las fachada para darles una textura lisa y eliminar los «antiestéticos huecos»; otro es el uso de vanos mayores que los tradicionales y con un desarrollo vertical muy fuerte, con reja exterior y contraventanas (que implican que el cristal tiene una mayor comercialización y sus precios son asequibles); otro cambios sustancial es el incremento de la altura de forma que las ventanas se convierten en balcones ligeramente achaparrados, etcétera.

por los datos que aporta sobre la viviendas sino por la luz que arroja en cuanto a la autoría de algunas obras, las fechas de su construcción, la procedencia de los alarifes. A este respecto, Rivera Blanco (1992) señala que «...a través de las fuentes documentales inexploradas hasta la fecha se pueden encontrar nombres propios que erigieron estos edificios, dataciones antes, durante y después de construidos, se puede probar que la arquitectura popular no sólo era rural, sino también urbana <sup>27</sup>...»

2. EJEMPLOS DEL VALOR DE LOS DOCUMENTOS GRÁFICOS PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA POPULAR: *GARROVILLAS DE ALCONÉTAR. EN EL RECUERDO...* <sup>28</sup> Y *GUÍA DE LA SIERRA DE GATA* <sup>29</sup>

La fotografía es una herramienta elemental a la hora de hacer un estudio histórico de la vivienda popular, tal y como hemos puesto de manifiesto en el capítulo anterior. Tras los grupos de mujeres que se reúnen en la calle, las procesiones religiosas, las fiestas profanas, la intimidad del hogar etc., se esconden, en un segundo plano, arquitecturas que soportan las escenas y les dan un marco en el que desenvolverse. Contar con estas imágenes significa poder recrearse de manera fidedigna en un pasado inmediato y observar los cambios transcendentales que se han producido en poco más de cien años en nuestra sociedad y, por extensión, en nuestros pueblos. Diferentes pero sugerentes que no buscan retratar la casa directamente pero lo hacen de manera sutil.

Los retratos tiene además un poder evocador, provocando en la persona que las contempla distintos estados anímicos como alegría, tristeza, ansiedad, placer. Con el fin de recordar su pasado inmediato, se celebró en Garrovillas durante el verano de 1991 una exposición fotográfica que reunió más de 100 estampas alusivas a diversos acontecimientos de la vida cotidiana y otros más multitudinarios. Dividida en diez apartados, recogía instantáneas de la vida escolar (retratando a grupos escolares), de los oficios (ligados al campo, a la artesanía), de las giras <sup>30</sup> (en lugares que hoy no son más que recuerdos), de las familias (con los atuendos típicos de la época), de la historia (muy intensa en algunos momentos), de las fiestas (sobre todo profanas), de los toros (fiestas locales de gran tradición que se celebran en el mes de agosto bajo el auspicio de San Roque) o de la iglesia (en un sentido festivo).

A dicha exposición le acompañó un catálogo titulado *Garrovillas de Alconétar en el recuerdo...* (1991) en la que se recogían todas las imágenes con sus pies de fotos correspondientes, en los que se identificaban a los personas retratadas y se daba una fecha aproximada de realización. Este último dato, que pudiera resultar incluso anecdótico, es de gran importancia para nuestras investigaciones pues nos permite fechar con cierta precisión las viviendas y aproximar con mayor exactitud

<sup>27</sup> RIVERA BLANCO, J., «La investigación de la arquitectura popular desde...», *ibídem cit.*, p. 110.

<sup>28</sup> VV.AA., *Garrovillas de Alconétar, en el recuerdo. Historia gráfica local (1885-1950)*, Garrovillas, 1991.

<sup>29</sup> VV.AA., *Guía de la Sierra de Gata... encuentro con la tradición rural*, Edita Adisgata, 1996.

<sup>30</sup> La gira, según la Real Academia de la Lengua es «excursión o viaje de una o varias personas por distintos lugares, volviendo al punto de partida». Únicamente se celebraban en San Blas, más concretamente el 4 de febrero conocido como San Blasino o el día del bollo y el chorizo.

cuando se iniciaron las transformaciones. Las fotos que vamos a desarrollar con mayor detalle son las correspondientes a los números 75 (1931, calle Santo Toribio), 76 (1931, El Santo), 77 (1931, Llano de San Pedro), 78 (1931, Castillejo Bajo), 79 (1931, Calle de la Vega), 116 (1920, El poste Cabildo), 117 (1920, La jaula), 119 (1930, Las posadas), 131 (1924, Procesión por la calle Patrón). En todas ellas hay un denominador común y es la presencia de viviendas domésticas. Sin embargo, dos serán las que nos sirvan de hilo conductor: las número 75 y 131.

Como también dijimos en el apartado anterior, hay una serie de detalles constructivos a los que debemos estar atentos ya que marcan la diferencia y nos sitúan en momentos cronológicos distintos: las alturas; el número de vanos, su tipología y su distribución en fachada; el tratamiento que se hace de éstas, los materiales que se emplean; el tipo de cubiertas y voladizos; la presencia de chimeneas<sup>31</sup>.

Antes de emprender el análisis histórico, es preciso que conozcamos la realidad del pueblo a estudiar. Conocida ésta, nos resultará más fácil ir observando cómo se ha transformado<sup>32</sup>.

Tomemos la fotografía 75 del catálogo (fig. 5) como ejemplo. Se trata de una escena costumbrista en la que mujeres ataviadas con la indumentaria corriente de la época se sientan a coser en el rellano de la puerta de una casa, mientras unos niños juegan al otro lado de la calle y una pareja de mujeres cuchichea al fondo. Más allá de esta estampa que se desarrolla en distintos planos, nos encontramos con un fondo arquitectónico que se convierte para nosotros en verdadero protagonista.

La calle está empedrada con «gorrones» traídos de los innumerables regatos que había en las cercanías. No hay antenas de televisión en los tejados, ni cables en las fachadas, ni farolas, ni coches, ni aceras, lo que nos indica que en 1931 (fecha aproximada de la foto) la luz eléctrica no había llegado a muchos hogares garrovillanos; que no había alcantarillado ni agua corriente; que los coches eran un lujo al alcance de unos pocos y que toda la calle era peatonal, compartiéndola de vez en cuando con algún carro.

A parte de estos pormenores, más relacionados con el urbanismo, hemos podido descubrir otros que para nosotros tienen mayor valor: la altura normal de las casas

<sup>31</sup> Se desarrollan algunos de estos aspectos con mayor detalle en ÁVILA MACÍAS, M. A., «La transformación de las edificaciones del XIX de arquitecturas singulares a modelos en las áreas rurales de la provincia de Cáceres», *Actas del primer Congreso Nacional de Historia de la construcción*, Madrid, 1996, pp. 79-84.

<sup>32</sup> Entre las monografías dedicadas exclusivamente al estudio de Garrovillas desde un punto de vista urbanístico o arquitectónico cabe citar: ÁVILA MACÍAS, M. A., «Garrovillas de Alconétar: un ejemplo más de patrimonio no protegido», *Actas del congreso Ciudades históricas vivas ciudades del pasado: pervivencia y desarrollo*, Mérida, 1997, pp. 341-346; BRAVO Y BRAVO, F., «Datos históricos artísticos sobre la plaza Mayor de Garrovillas de Alconétar», *Revista Alconétar*, 24, Garrovillas, 1979, p. 13; PIZARRO GÓMEZ, F. J., «Aproximaciones a un estudio urbanístico. Las transformaciones urbanas de los siglos XVIII y XIX en Garrovillas de Alconétar», *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, Trujillo, tomo I, Historia del Arte, pp. 191-207. SUÁREZ GARCÍA, M. C., *Arquitectura y urbanismo de Garrovillas de Alconétar*, memoria de licenciatura dirigida por Salvador Andrés Ordax, 1983. RUBIO ROJAS, A., *La ruta de las chimeneas*, Diputación de Cáceres, Cáceres, pp. 243-292. PAREDES, V., «Repoblación de la Villa de Garrovillas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XXXIV, 1899, pp. 138-146 y 289-303.

no superaba una planta más el doble, e incluso había casos en los que únicamente contaba con el piso bajo. Las paredes se levantaban en pizarra, empleándose el adobe y el tapial en contadas ocasiones, como en las jambas y dinteles de los vanos. Éstos eran escasos, pero seguían un patrón determinado con entrada adintelada en granito o pizarra y madera, ventanas abocinadas, con reja y ligeramente alzadas con respecto de la altura total de la primera planta, y un hueco de ventilación en el doble, rectangular y de un tamaño pequeño/medio. Se enjalbegaban los vanos o a lo sumo la planta baja, pero no hay muchas casas que se encalasen totalmente. Las cubiertas cargaban sobre voladizos de pizarra o adobe y sobre la primera crujía destacaban las chimeneas, de humero rectangular, levantado en adobes sin encalar, cubierto con tapa a dos aguas a modo de tejadillo y con el lado menor mirando hacia la calle.

En la foto 131 del catálogo (fig. 6), se capta una instantánea que recoge el paso de la imagen de San José por la calle Patrón, fechada en 1924. Sin embargo hay dos datos que resultan desconcertantes: por un lado la ventana que aparece en la casa situada en primer término y por el otro, el tubo de chimenea que asoma en el tejado de la misma. El ventanal presenta un desarrollo vertical muy acentuado y reja exterior de barrotes muy simples. Este modelo no se va a generalizar en Garrovillas hasta fechas posteriores (años cuarenta) lo que implica o bien una renovación más temprana de una parte del caserío, al menos en determinados barrios de gentes más pudientes o bien una confusión a la hora de datar la foto. Este proceso de renovación se ratifica con la existencia de un tubo a modo de chimenea en la misma casa, que a juzgar por el color debe estar fabricado en fibrocemento o en hierro y encalado después. Su aparición significa que el humero ha sido eliminado y que las cocinas no son de leña con hogar bajo sino de petróleo o gas, lo que implicaría de nuevo retrotraer la fecha a años posteriores.

Como podemos comprobar con estos ejemplos, la fotografía se convierte en una herramienta básica para aquellos estudios que quieran analizar la evolución de la vivienda desde principios de siglo hasta nuestros días. Bajo esas estampas costumbristas se esconde una información fundamental que puede ratificar o plantear nuevas las hipótesis de trabajo. No obstante, debemos ser críticos a la hora de utilizar los datos pues una herramienta no se puede convertir en el fin en si mismo. Estos documentos sirven como medio para obtener información histórica que de otro modo resultaría más difícil, pero no podemos darle más valor que el que tienen, al menos en trabajos que tengan como fin comprender la arquitectura popular de hoy.

El dibujo es otro instrumento empleado en los estudios sobre arquitectura popular, aunque con una utilidad diferente a la de la fotografía, pues mientras ésta nos informa de manera completa y objetiva, el dibujo representa la idea que el autor nos quiere transmitir y es, por lo tanto, más subjetiva.

Es, además, de las técnicas más antiguas y la que mayor información aporta porque se fija en aquellos elementos a destacar y elimina o deja en un segundo plano el resto. Sin embargo su relación ha estado siempre más ligada a las arquitecturas proyectadas, construidas o no, y en muy pocos casos se han hecho representaciones de construcciones no proyectadas (las que nosotros estamos analizando). Si to-





FIG. 5. *Calle Santo Toribio (Garrovillas).*



FIG. 6. *Calle Patrón (Garrovillas).*

mamos las palabras de BÁEZ MEZQUITA (1994) «...para el estudio de las arquitecturas populares, básicamente disponemos de cuatro grupos de dibujos: las vistas perspectivas; los dibujos a escala, esquemas de organización y esquemas tipológicos. Los dos primeros son los más utilizados en la aproximación al fenómeno real, vivido; mientras que los últimos corresponden al proceso de análisis a posteriori<sup>33</sup>...».

Dibujo y fotografía compitieron durante muchos años en protagonismo hasta que quedaron sus campos bien delimitados. Los estudios de los años diez y veinte, al menos en lo que se refiere a publicaciones en revistas de investigación y divulgación, contenían un mayor porcentaje de fotos<sup>34</sup>; en los años cuarenta seguían en la misma proporción<sup>35</sup>, quedando a partir de los sesenta prácticamente equilibrados. Al analizar las revistas sobre etnografía o antropología, comprobamos un caso parecido, a pesar de los esfuerzos de Caro Baroja por dignificar el dibujo<sup>36</sup>. También hay que tener presente que según qué profesional realice el trabajo buscará un instrumento u otro: la fotografía es más frecuente en historiadores del arte o geógrafos ya que no hay una disciplina como el dibujo que les enseñe las técnicas principales de representación; los arquitectos usan más las ilustraciones porque están familiarizados con ella y es parte esencial en su trabajo de proyección.

Los dibujos seleccionados de la obra *Guía Sierra de Gata... encuentro con la tradición rural* (1996) nos muestran algunas tipologías constructivas de una de las comarcas más representativas en lo que a arquitectura de montaña se refiere. Tomados algunos de la realidad o al natural y otros de fotografías, se han seleccionado de manera minuciosa tanto los modelos como los encuadres que se desean representar. A través de todos ellos podemos conocer algunas características de las viviendas como materiales, técnicas constructivas, tipos de elementos arquitectónicos, detalles decorativos, etc. Pero no podemos establecer la evolución histórica porque en sí mismo no tienen ese valor al haberse seleccionado qué elementos deben incluirse y cuales excluirse. Nos consta que se han eliminado aquellos aspectos que distorsionaban una recreación ideal de la construcción como cables, pavimentaciones, edificios modernos, etc., tal y como puede comprobarse al observar el dibujo y la fotografía con perspectivas muy parecidas (figs. 7 y 8) y en fechas casi coetáneas.

A pesar de ello, la información que recogemos es mucha. Si nos fijamos en la figura 9, en la que se ha dibujado una perspectiva de un conjunto de viviendas, varios son los datos que se extraen: en primer lugar, el tipo de material propio de la zona donde se encuentra como es la pizarra, aunque algunos remates sean de ado-

<sup>33</sup> BÁEZ MEZQUITA, J. M., *Arquitectura popular de Sanabria. Asentamientos, morfologías y tipologías rurales*. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Ed. Caja España, Zamora, 1994, p. 26.

<sup>34</sup> Si ojeamos los números de la revista *Arquitectura*, por tomar un ejemplo concreto, los artículos referidos a la arquitectura popular cuentan con un mayor número de fotografías que de dibujos.

<sup>35</sup> Ahora tomamos como referencia otra revista nacida en la década de los cuarenta como fue *Reconstrucción*, editada por la Dirección General de Regiones Devastadas y comprobamos de nuevo que, aunque incrementado el número de dibujos, el porcentaje de fotos sigue siendo mayor.

<sup>36</sup> CARO BAROJA, J., *Cuaderno de campo*, Madrid, 1979, pp. 19-20. Recogida también por BÁEZ MEZQUITA en *Arquitectura popular de Sanabria...*, *ibidem cit.*, pp. 28-29.



FIG. 7. Casa típica de Hoyos, dibujo tomado de la obra Guía de la Sierra de Gata.



FIG. 8. Casa típica de Hoyos, fotografía tomada de la realidad.

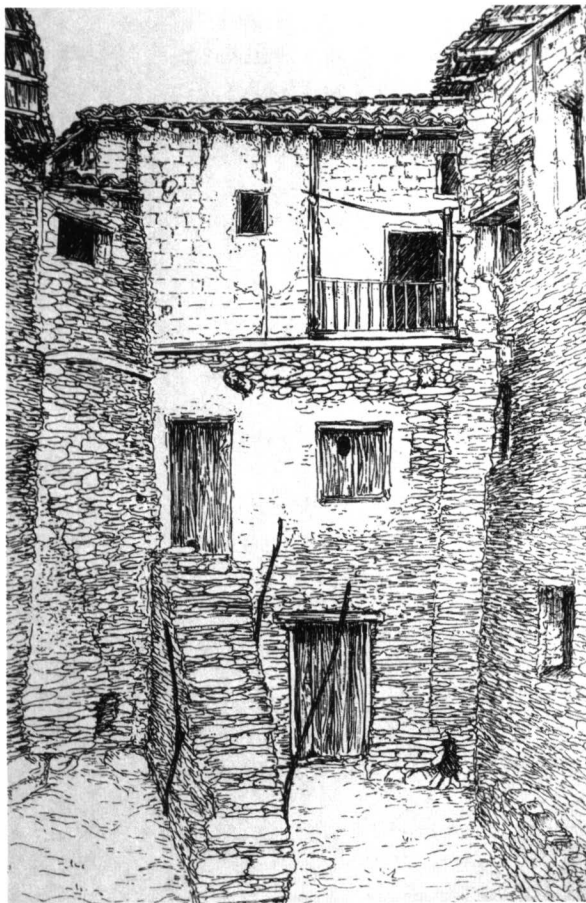


FIG. 9. *Arquitectura popular de la Sierra de Gata, obtenidas de la obra Guía de la Sierra de Gata.*

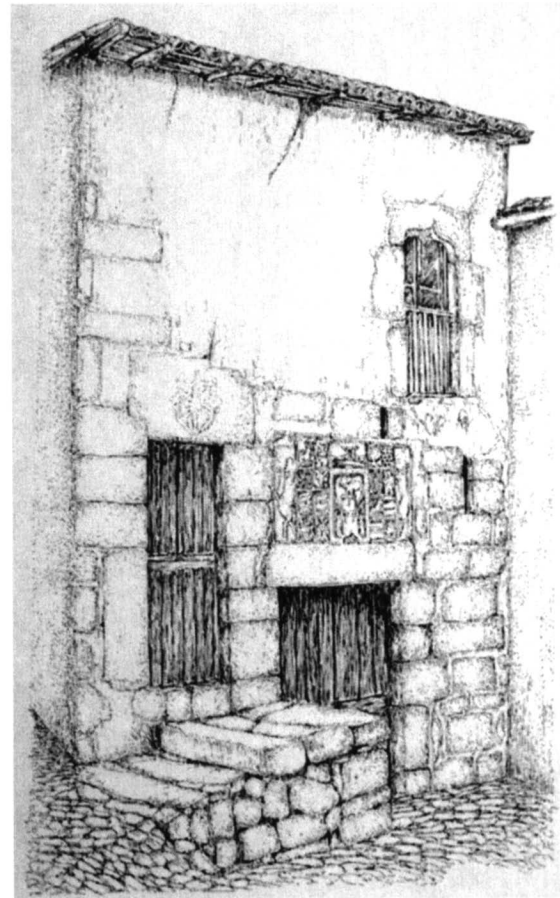


FIG. 10. *Arquitectura popular con elementos propios de la arquitectura culta, obtenida de la obra Guía de la Sierra de Gata.*

bes en una estructura entramada muy rudimentaria; en segundo lugar el tipo de vanos, con puertas estrechas de una hoja, realizadas en piedra y madera, con ventanas de tamaño variable y disposición aleatoria en los muros y con solanas en la parte más alta, retranqueadas en fachada; en tercer lugar el tipo de cubiertas, con teja árabe sobre estructura de madera y faldones paralelos a la línea de fachada, sobre voladizos constituidos por canes redondos sin tallar y montados directamente sobre la pared; en cuarto lugar, los paramentos sin tratar al exterior, salvo los vanos que se recercan con cal morena.

Además, también se pueden conocer algunos detalles de la distribución interna: así, el hecho de que haya dos puertas nos indica pasos diferenciados para las cuerdas (en la parte baja y con un hueco de mayores proporciones) y para la vivienda propiamente dicha (en la planta superior y con una entrada de menor tamaño); que las escaleras de acceso al piso superior se coloquen al exterior nos lleva a pensar en una necesidad de economizar espacio; que no haya chimeneas y si solanas en el último piso nos indica que la cocina se localiza en la última planta pues de otro modo el humo del hogar no podría salir por ningún lado (al estar en contacto con la cubierta, se deja a teja van, colándose por entre las tejas).

En otros dibujos lo que se pone de manifiesto es la influencia de la arquitectura culta en la popular y se escogen ejemplos para dibujar en los que aparezcan escudos nobiliarios, ventanas geminadas, portadas exquisitamente trabajadas con detalles decorativos interesantes (bolas, estrellas, flores de seis pétalos, etc.). Es el caso de la fig. 10, donde se encuentran sendos escudos nobiliarios sobre las puertas y un arco conopial en el hueco de un balcón, además de ventanas saeteras en la planta baja. Pero no se trata de una arquitectura civil nobiliaria, sino de una vivienda popular<sup>37</sup>.

Como hemos podido comprobar, es mucha la información que se obtiene de estas dos herramientas de trabajo pero son eso, utensilios de los que nos valemos para ratificar o desestimar nuestras tesis. Cada una con un valor concreto y válidas para aspectos específicos.

<sup>37</sup> La aparición de determinados elementos más propios de arquitecturas cultas que populares se puede deber a distintas causas: o que en su origen fueran casas nobiliarias que con el paso del tiempo quedasen convertidas en viviendas domésticas o que perteneciesen a familias que hubiesen mejorado su estatus social y necesitasen mostrarlo en algo tan representativo como su casa; o que se hayan reaprovechado materiales de construcciones anteriores; o que se copien elementos decorativos que dan más porte a la casa.